

El encuadre como código visual del lenguaje cinematográfico

MAHDI Fatima Zohra
Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed

.Reçu le: 28.04.2017 -.Expertisé le: 30.06.2018 -.Accepté et publié le: 18.02.2019

Abstract

The cinema is often studied as artistic phenomenon, but we must not ignore the fact that it is one of the cultural landmarks of the industrial era. In his home had a brief history, if we compare it with other arts, was developed at the end of the 19th century thanks to the knowledge about photography. With the passing of time was considered as a spectacle of masses, and as the largest industry of the 20th century. The appearance of this phenomenon film offers the world a new art, a new cultural capable of recording images for the dissemination of ideas. Indeed, it is a new medium whose possibility is to create in the screen sensation of movement of real life.

It should be borne in mind that the film was described as the seventh art due to its expressive capacity and discourse. In this sense, the film is not only a visual text, but a film acts as an event in itself that includes all situations and identifications that surround the human being. The relationship between the latter in the film plane are going to give the film its form of cinematographic language that communicates with the viewer a sense of reality. The film had a great development, a huge cultural diversity, an influence and a relationship with other arts. Their relationship with the literature is one of the most treated throughout its history.

Keywords

cinema, code, language, image, communication

Resumen

El cine suele ser estudiado como fenómeno artístico, pero no debemos obviar que es uno de los hitos culturales de la era industrial. En su inicio tenía una breve historia, si lo comparamos con otras artes, se desarrolló a finales del siglo XIX gracias a los conocimientos sobre la fotografía. Con el paso del tiempo fue considerado como un espectáculo de masas, y como la mayor industria del siglo XX. La aparición de este fenómeno cinematográfico ofrece al mundo un nuevo arte, una novedad cultural capaz de registrar imágenes para la difusión de ideas. Efectivamente, es un nuevo medio cuya posibilidad es crear en la pantalla sensación de movimiento de la vida real.

Conviene tener presente que el cine se calificaba como Séptimo arte debido a su capacidad expresiva y discursiva. En este sentido, el discurso cinematográfico no es sólo un texto

audiovisual, sino que una película actúa como un acontecimiento en sí mismo que incluye todas las situaciones e identificaciones que rodean al ser humano. La relación entre estas últimas en el plano fílmico van a dar al film su forma de lenguaje cinematográfico que comunica con el espectador un sentido de la realidad. El cine conoció un gran desarrollo, una enorme diversidad cultural, una influencia y una relación con otras artes. Su relación con la literatura es una de las características más tratadas a lo largo de su historia.

Palabras claves: cine, código, lenguaje, imagen, comunicación

El cine es un medio de comunicación, un medio audiovisual que se desarrolló a finales del siglo XIX. La finalidad de este arte consiste en la representación y la conservación del movimiento que refleja la realidad. Aunque tenía una breve historia en aquel periodo, si se compara con otros artes, pues su posibilidad de presentar historias mediante imágenes le convierte a un nuevo mundo, a un campo artístico de difusión de ideas, de creación artística y de conocimiento humano. Al principio, el cine nace como un invento tecnológico pero con el tiempo se dio cuenta que, realmente, es una forma de expresión, un proceso de comunicación, para ser considerado en el siglo XX como la mayor industria cultural. Simplificando la definición podemos citar a Eduardo Calvo (1949) de la Universidad Complutense que afirma:

El cine son las películas (también el cine puede ser una sola película) y una película no es sino un conjunto de imágenes, diálogos y música. Antes del cine (del film) existe un proceso de elaboración (producción y realización); posteriormente el film (el conjunto de imágenes, diálogos y música) se descubre a sí mismo delante de los espectadores, y ahí es donde nacen los efectos del film (1975: 5).

Partiendo de la consideración que una película es una reescritura fílmica compuesta por signos, códigos, formulas y diversos procedimientos cuya relación está basada en una serie de reglas sintácticas produciendo sentidos en el espectador a través de los principales componentes del lenguaje cinematográfico. Ello nos lleva a cabo a entender aquel objeto fílmico como un lenguaje desde el punto de vista semiótico abordando su análisis, tal como lo proponen teóricos de cine como Francesco Casetti y Federico di Chio, y Ramón Carmona a partir de tres grandes bloques:

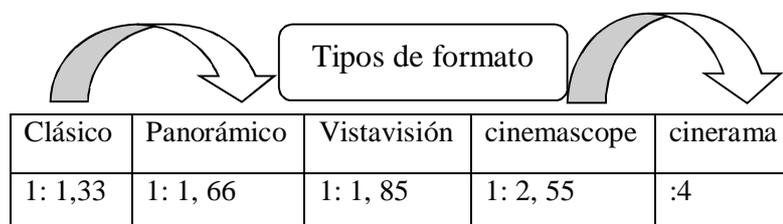
- las materias de la expresión (o significantes),
- la confrontación de estas en una tipología de signos,
- y su relación con una serie de códigos para la construcción del discurso fílmico.

Igualmente podemos decir, lo que llamaremos *película* o *film* expresa sentimientos y emociones, comunica ideas y pensamientos,

otorga significados de acuerdo a la situación sociocultural del receptor, tal como es el caso de muchas películas en el mundo. En este caso, la construcción del sentido se apoya en elementos que pueden ser percibidos por la vista “visuales” o por el oído “sonoros” como componentes de dicho film constituyendo su lenguaje¹.

Este trabajo trata *el encuadre*, que es uno de los códigos visuales que participan en la producción del lenguaje de una película. Estos últimos “constituyen el primer aspecto de la participación de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística” (Marcel Martin, 2002: 41). Es decir, de qué modo el operador de la fotografía realiza la filmación de sus objetos para organizar el contenido de la imagen. Hablando *del encuadre*, es importante afirmar que es un tipo de código que suele ser dividido en dos grandes bloques:

- El encuadre de los *márgenes de los cuadros*, permiten definir la composición fotográfica según márgenes determinados propios al encuadre. Es decir, se trata “de otra serie de códigos que remiten a la [...] planificación desde dos puntos de vista diferenciados: el que se refiere a la delimitación de los bordes y el formato de la imagen fílmica” (Ramón Carmona, 2010: 94). En la filmación del fenómeno cinematográfico el objeto se delimita en un formato *rectangular*; esto tiene relación con la forma estándar entre altura y longitud que clasificaremos del modo siguiente:



- El encuadre de los *modos de filmación*: estos son códigos que intervienen en la filmación de los objetos fílmicos desde diferentes posiciones, precisamente es el hecho de pensar desde qué punto demostrar aquel

¹En esta línea, suele tener en cuenta que la problemática del lenguaje cinematográfica o la *lingüística* de un film se debe a los trabajos de dos grandes teóricos dentro del campo de la semiótica cinematográfica; Jean Mitry en su libro *Esthétique et psychologie du cinéma* (I, 1963/II, 1965) y también con las preocupaciones de Christian Metz *Langage et cinéma*(1971).

objeto y hacerlo mirar por el espectador. En este caso, la imagen cinematográfica, como señalan Francesco Casetti y Federico di Chio, puede ser vista de frente, desde alto, desde bajo, de cerca, etc., teniendo en cuenta que cada modo de filmación da al objeto una significación determinada. En esta serie de códigos suele tener en cuenta algunos criterios como

1) la mayor o menor cantidad del *campo* o *plano* ocupados por los personajes y los objetos filmados;

2) *los grados de angulación*, según J. Zúñiga, el término *angulación*: “es el punto de vista desde donde se observa la realidad” (2009: 108). Pues, entendemos que cuando el operador coloca su cámara para la toma de imágenes puede aludir a varios puntos de vista depende del grado de angulación usado para cada caso, es decir, *ángulo frontal (neutro o normal)*², *ángulo picado* y *ángulo contrapicado*.

Y 3) *los grados de inclinación* que se encarnan de organizar las diversas posibilidades para la distribución del material filmado en el encuadre teniendo en cuenta la posición de la cámara. A continuación intentaremos resumirlos, siguiendo la teoría de Francesco Casetti y Federico di Chio:

Por la mayor o menor cantidad del *campo* o *plan*, *esos se clasifican en:*

- *Campo larguísimo*, ofrece una visión de todos los elementos filmados (personajes, acciones, objetos, lugares, etc.) dentro de un ambiente entero y en su totalidad pero en el cual es difícil reconocer a dichos elementos representados.

- *Campo largo*, es el que incluye todos los elementos de manera completa como el primero, pero en éste se reconoce claramente aquellos componentes filmados.

- *Campo medio*, se trata de ver la figura desde la cintura hacia arriba. El objetivo reside en encuadrar cómo se comportan los protagonistas frente a una situación determinada.

- *Campo americano*³, la figura ocupa el encuadre de las rodillas hacia arriba. El interés del operador de la fotografía reside en mostrar la acción que desarrollan los actores centrándose más en su reacción. Por ello la importancia de este tipo de plano es acercar al receptor a la acción del protagonista de la historia.

² Con J. Zúñiga deducimos que el ángulo frontal se denomina también *neutro o normal* (2009: 108).

³ Según J. Zúñiga este tipo de campo se llama americano porque “se utilizó mucho en los westerns ya que servía para encuadrar al Pistolero mostrando su arma” (2009: 106).

- *Primer plano*, el encuadre incluye una vista cercana de la figura basándose en una parte de su cuerpo, precisamente el rostro, con el contorno del cuello y de la espalda. Pero también puede ser un abrazo o una mano, etc. Entendemos que en el cine, este tipo de encuadre se utiliza para mostrar la reacción y la emoción del intérprete ante lo que sucede. Así pues podemos añadir que se trata de un encuadre limitado en mostrar la cara para posibilitarnos la comprensión de la psicología de los diferentes personajes al ver situaciones disparatadas e irracionales.

- *Primerísimo plano*, se trata de un encuadre de cercanía mayor que el *PP*, centrado también en un aparte de cuerpo, los ojos, la boca, el dedo de una mano, etc. A través de esta toma de imágenes el fotógrafo nos pone frente a un plano que expresa la emoción de alegría y admiración de un lado y de extrañeza e impresión, por otro lado. Es decir, es un tipo de plano que sirve para ilustrar específicamente hechos, momentos, comportamientos, etc., que son importantes para el proceso narrativo de la historia demostrando al espectador la significación fundamental del rol unos actores para el desarrollo de la historia.

- *Plano de detalle*, es el que incluye una vista cercana de un objeto, un cuerpo o un espacio. Este plano tiene la misma finalidad que el anterior (*Primerísimo campo*). El encuadre de este nos muestra un aspecto muy concreto del cual el realizador quiere expresarnos una idea precisa representando a uno de los componentes de la película (personajes, objeto, etc.) por medio de la técnica de la perspectiva para dar más detalles sobre un elemento preciso. Nos damos cuenta que por medio de este plano el operador subraya el valor que tienen la persona y el objeto para llevarnos a cabo comprender mejor y claramente un acontecimiento dado. Diremos pues, que la función de este plano es descriptiva y psicológica a la vez.

- *Figura entera (General)*, es un plano cuyo encuadre ofrece una vista de un conjunto de figuras de cuerpo entero; de los pies a la cabeza. En esta imagen, el realizador nos sitúa la acción en su conjunto filmando el cuerpo entero de los actores mostrándonos al mismo tiempo el ámbito que les rodea. Según J. Zúñiga: “El interés de estos planos deja de lado a la figura humana individual y se centre en el conjunto” (2009:106). Partiendo de esta idea señalamos que este tipo de plano nos ofrece un significado preciso sobre la psicología de dichos intérprete. Por ello podemos decir que en este contexto se trata de un plano que está usado como recurso expresivo para poner de relieve un rasgo significativo de la acción misma.

Para *los grados de angulación* de la cámara destacamos las tres posibilidades siguientes:

- *Encuadre frontal*, la cámara se sitúa a la misma altura del objeto filmado.
- *Encuadre desde arriba o picado*, la filmación se realiza por encima del componente.
- *Encuadre desde abajo o contrapicado*, la cámara está emplazada por debajo del material filmado.

En cuanto a *los grados de inclinación* de la cámara, existen también tres posibilidades que son las siguientes:

- *Inclinación normal*, las figuras ocupan una posición vertical en el interior del encuadre, formando un ángulo recto con la parte inferior y superior del mismo.
- *Inclinación oblicua*, las imágenes aparecen inclinada desde la derecha y la izquierda.
- *Inclinación vertical*, en un ángulo ascendente o descendente.

Por consiguiente, hemos deducido que las diferentes inclinaciones de la cámara participan en el significado de la historia, se trata de *panorámicas* que se desarrollan en paralelo con la estructuración de objeto filmado permitiéndolo al espectador acompañar con la vista la organización lógica de los sucesos para la comprensión de los hechos relatados.

De modo general merece el hecho considerar *los grados de inclinación* como códigos de mucho valor, junto a los diferentes planos (desde lo lejano hacia lo cercano, y viceversa) y encuadres (mayor o menor ocupación por las figuras) que hacen posible la construcción del sentido del lenguaje cinematográfico, siendo la película como cualquier objeto discursivo, realizado para la narración de hecho que reflejan la realidad del hombre que se debe a la presencia de unos códigos significativos que permiten establecer compartiendo un medio de actuación y juego comunes entre el acto de emisión y el acto de la recepción.

Por ello con respecto a los movimientos de la cámara podemos señalar que estos últimos se obtienen gracias al código de *la movilidad* como rasgo esencial del lenguaje cinematográfico que ayuda al espectador ver el conjunto de imágenes desde diferentes ángulos y con diferentes usos expresivos que resumimos a continuación, según la opinión del propio J. Zúñiga:

- *descriptivo*: Los movimientos describen el ambiente mostrándonos todos los elementos que componen este último y participan en el desarrollo de los sucesos. En muchas películas la diversidad de dichas *panorámicas* tienen esta función descriptiva que nos ayuda como espectadores, de un lado a descubrir los entornos, y por otro lado nos

conduce a seguir el hilo narrativo destacando la importancia de cada espacio, comportamiento, enfrentamiento, entre otros elementos constitutivos de la historia

- *dramático*: En este caso los movimientos expresan el punto de interés que poseen los diversos componentes de los acontecimientos básicos de la narración. Por ejemplo, la representación fílmica de *Eloísa está debajo de un almendro* -obra española estrenada en 1943 por Rafael Gil- muchas situaciones están filmadas con un propósito dramático, cuando el operador de la fotografía pone ante nuestros ojos imágenes que muestran la caja de música y el retrato de una mujer (Eloísa) encontrados por el hijo Ojeda, o también cuando la cámara nos presenta el cuchillo, la manga, y los zapatos de una mujer, todos manchados de sangre, descubiertos en una alacena ocultada detrás de la pared, por Amparito Rivelles (Mariana) y José Prada (Dimas).

- *subjetivo*: La subjetividad de *las panorámicas* consiste en aquel *aparato de registro* (la cámara) que presenta el material filmado moviendo, es decir la cámara no está fija sino se desplaza al mismo tiempo que los actores. Aquí el operador insiste en las acciones del actor mostrándonos de manera fija varios puntos de vista de sus desplazamientos.

Partiendo de estas ideas cabe señalar que los movimientos de la cámara tienen una función expresiva múltiple que se realiza por diferentes posiciones de este aparato cinematográfico. Es decir, el operador por medio del código de la *movilidad* presenta al espectador imágenes a partir de una cámara fija o por medio del *travelling* colocando la cámara sobre cualquier otro soporte para seguir el movimiento de un elemento de mucho valor en la historia, podría ser una persona (como Amparito Rivelles; Mariana) un espacio (El jardín de Ojeda, el laboratorio, la comisaria, etc.), un objeto (la caja de música, el cuchillo, el armario, etc.) entre otros elementos filmados en el contexto cinematográfico de esta película.⁴ Por ello, la toma de imágenes está apropiada a la oposición de esta última ofreciendo al receptor un sentido expresivo cada vez distinto, como acabamos de ver en los diferentes usos expresivos de los movimientos. Deducimos que la cámara fija participa en expresar un significado *descriptivo* y *dramático*, mientras la cámara en *travelling* ofrece un sentido más subjetivo.

Por fin, cabe decir que los códigos estudiados anteriormente son relativos a la fotografía, siendo esta el componente básico que ocupa una mayor importancia dentro del contexto fílmico por

⁴ Véase *travelling*, p.239.

comunicar con el espectador diversos significados. Pues, la tarea de encuadrar los elementos de una película (figuras, objetos, espacios, acciones, etc.) según la *cantidad de campo*, el *grado de angulación* o de *inclinación*, responde a las diferentes y diversas expresiones de la realidad. Una película, es ante todo, un conjunto de tomas de imágenes desde diferentes posiciones de cámara que permite la producción de la realidad a través de un sistema de signos y códigos destinados a la comunicación.

Referencias bibliográficas

- BAÑOS BONCOMPAIN, Antonio. (2011). *Literatura y cine: Adaptaciones del teatro al cine*. Sevilla: Padilla Libros.
- BAZIN, André. (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- CARMONA, Ramón. (2010). *Cómo se comenta un film*. Madrid: Cátedra.
- CASSETI, Francesco y DI CHIO, Federico. (2010). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. (1915). *Naturaleza del signo lingüístico*. Recuperado de <http://sites.davidson.edu/spa270bfall13/wp-content/uploads/2013/08/Saussure-Naturaleza-del-signo-linguistico.pdf>
- GUADREULT, André y JOST, François. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- GUTTIÉRREZ CARBAJ, Francisco. (2013). *Relato audiovisual y humor*. Madrid: UNED.
- JEANNE, Martinet. (1982). *Claves para la semiología*. Madrid: Gredos.
- JOSEBA, Zúñiga. (2009). *Cultura audiovisual*. Andoain: Escuela de cine y video.
- LUMET, Sidney. (2000). *Así se hacen las películas*. Madrid: Rialp, S.A.
- MARCEL, Martin. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

- ❖ **MAHDI Fatima Zohra**
- ❖ **Maître de conférences Classe «B»**
- ❖ **Université d'Oran 2. Mohamed Ben Ahmed.**
- ❖ **Littérature Espagnol**
- ❖ **fatimamahdi2@gmail.com**